



Dokunsal Algıdan Görme Krizine Sanat Tarihinde Haptik Kuramın Soykütüğü

The Genealogy of Haptic Theory in Art History from Tactile Perception to the Crisis of Vision

ÖZET

Bu çalışma, sanat tarihi ve görsel kültür kuramında haptik kavramının soykütüğünü kurmayı ve bu kuramsal birikimi ekran temelli dokunmatik görsel kültür bağlamında sınamayı amaçlamaktadır. Çalışmada izlenen yol Alois Riegl'in taktil/optik ayrımı, Walter Benjamin'in dokunsal alımlama çözümlemesi, Gilles Deleuze'un haptik görme kavrayışı, Maurice Merleau-Ponty'nin görme ile dokunmanın iç içeliğine ilişkin fenomenolojisi ve Laura U. Marks'ın haptik görsellik kuramından oluşan beş durağı kapsamaktadır. Çalışma tümüyle kuramsaldır. Kavram-tarihsel okuma ile soykütüksel ve karşılaştırmalı çözümlemeye dayanmaktadır. İnceleme iki bulgu ortaya koymaktadır. İlk olarak haptik tek bir tanıma indirgenemez. Kavram biçimsel bir algı kategorisinden bir duyum metafiziğine, oradan bir izleme deneyimine ve nihayet bir arayüz pratiğine doğru anlam değiştirerek ilerlemektedir. İkinci bulgu ise dokunmatik ekranın bu birikimi hem doğrulamakta hem de tersine çevirmektedir. Göz-el-ekran ilişkisinin fizikselleşmesiyle haptik görme düz anlam kazanmaktadır. Ancak kavramın bu biçimde düz anlam kazanması okülersentrizme yönelik eleştirel gücünü askıya almaktadır. Kavramın çağdaş verimi, arayüzün aksadığı, görüntünün bozulduğu eşiklerde aranmalıdır. Türkçe literatürde bu hattı bütünlüklü biçimde kuran bu çalışma, imge merkezli görsel kültür çözümlemesine bedensel ve duysal bir eksen önermektedir.

Anahtar Kelimeler: Haptik, Taktil/Optik, Haptik Görsellik, Okülersentrizm, Görsel Kültür, Dokunmatik Arayüz.

ABSTRACT

This study aims to construct a genealogy of the concept of the haptic in art history and visual culture theory and to test this theoretical legacy in the context of screen-based, touch-driven visual culture. The line traced in the study comprises five moments: Alois Riegl's tactile/optical distinction, Walter Benjamin's analysis of tactile reception, Gilles Deleuze's conception of haptic vision, Maurice Merleau-Ponty's phenomenology of the intertwining of vision and touch, and Laura U. Marks's theory of haptic visibility. The study is entirely theoretical. It relies on conceptual-historical reading together with genealogical and comparative analysis. The inquiry yields two findings. First, the haptic cannot be reduced to a single definition. The concept shifts in meaning from a formal category of perception to a metaphysics of sensation, then to a mode of spectatorship, and finally to an interface practice. Second, the touchscreen both confirms and inverts this legacy. As the eye-hand-screen relation becomes physical, haptic vision acquires a literal meaning. Yet this literalization of the concept suspends its critical force against ocularcentrism. The contemporary yield of the concept is to be sought at the thresholds where the interface falters and the image degrades. Constructing this line as a whole in Turkish scholarship, the study proposes an embodied and sensory axis for image-centered visual culture analysis.

Keywords: Haptic, Tactile/Optical, Haptic Visuality, Ocularcentrism, Visual Culture, Touchscreen Interface.

GİRİŞ

Görsel kültür çalışmaları Türkiye'de büyük ölçüde imgeyi merkeze alan bir çizgide gelişmiş, algının bedensel ve duysal boyutu ise arka planda kalmıştır. Oysa Batı görsel kültür kuramında haptik, salt optik ve mesafeli bakış modelini yani görmenin diğer duyular karşısında ayrıcalıklı kılındığı okülersentrizmi sorgulayan bir kavram olarak Riegl'den Marks'a sürekli ama dönüşen bir hat kurmaktadır. Görmenin en soylu duyu sayılıp Platon ve Descartes'tan bu yana bilgiye ayrıcalıklı erişim yolu olarak kurulması, Martin Jay'ın Batı düşüncesinde izini sürdüğü köklü bir eğilimdir. Jay bu görme egemenliğine yönelik eleştirel tutumu okülersentrizm karşıtlığı olarak adlandırır (Jay, 1993). Haptik kuram da bu karşıtlığın görsel kültür alanındaki uzantısı olarak okunabilir. Bu hattın kurucu uğrakları Türkçe literatüre birbirinden kopuk biçimde geçmiş; Riegl, Benjamin, Deleuze, Merleau-Ponty ve Marks bütünlüklü bir çerçevede bir araya getirilmemiştir. Kavramın taşıdığı asıl verim de burada gizlidir. Haptik, tek bir tanıma indirgenebilen sabit bir terim değildir. Her elden geçişinde anlamı yeniden kurulan bir düşünsel araçtır. Nitekim kavramı film ve yeni medya kuramına taşıyan Marks bile onu doğrudan Riegl ve Worringer'e, ayrıca Deleuze ve Guattari'ye dayandırarak kendi soykütüğünü kurmaktadır (Marks, 2002: xii-xiii). Terimin Riegl'deki ilk kullanımının bile bir düzeltme ve yeniden adlandırma sürecinden geçmiş olması (Ota, 2013: 14-16), bu anlamsal hareketliliğin daha baştan var olduğunu göstermektedir.

Mustafa Elmas¹

How to Cite This Article

Elmas, M. (2026). Dokunsal Algıdan Görme Krizine Sanat Tarihinde Haptik Kuramın Soykütüğü. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 12(4), 449-457. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.21771010>

Arrival: 04 June 2026

Published: 31 July 2026

International Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

This journal is an open access, peer-reviewed international journal.

¹ Arş. Gör. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Sivas, Türkiye. ORCID: 0000-0002-7385-2760

Çalışma bu boşluktan doğar ve iki iş üstlenmiştir. Birincisi Riegl-Deleuze-Marks hattının bütünlüklü bir soykütüğünü kurmaktır. İkincisi bu birikimi ekran temelli, dokunmatik görsel kültür bağlamında yeniden değerlendirmektir. İncelemeyi yönlendiren sorular üç başlıkta toplanır. Taktil/optik ayırımından haptik görseleliğe uzanan hat hangi süreklilikleri ve kopuşları içerir? Haptik kavramı Riegl, Deleuze ve Marks'ta hangi farklı anlamları üstlenir? Bu klasik kuramlar dokunmatik ve ekran temelli görsel kültürü açıklamakta ne ölçüde işlevseldir? Mesafenin çöktüğü göz-el-ekran ilişkisinin fizikselleştiği bir görsel rejimde haptik kavramının eleştirel gücü nasıl yeniden düşünülmelidir?

Çalışmanın değeri birkaç düzeyde ortaya çıkmaktadır. Türkçe literatürde ilk kez Riegl-Deleuze-Marks hattının bütünlüklü bir soykütüğünü kurarak parça parça bilinen kavramları tek çerçevede birleştirmiştir. Sanat tarihi, fenomenoloji ve yeni medya kuramı arasında bir köprü kurmaktadır. Özgün katkısı ise klasik haptik kuramları ekran temelli ve dokunmatik görsel kültür bağlamında sınavarak bu kuramların güncelliğini ve sınırlarını tartışmaya açmasıdır. Buradaki ilk kez iddiası yalnızca Türkçe literatürle sınırlıdır. Uluslararası düzeyde bu tür bir soykütük denemesinin öncülleri açıkça kabul edilmiştir. Marks kavramın Riegl-Worringer ve Deleuze kaynaklarını bizzat izlemiştir (Marks, 2002: xii-xiii). Mark Paterson ise dokunmanın estetiğini incelerken Herder, Riegl, Benjamin ve Merleau-Ponty'yi tek bir haptik gelenek içinde birleştirmiştir (Paterson, 2007: 79). Bu çalışmanın katkısı böyle bir soykütüğü ilk kez kurmak değildir. Türkçe literatüre taşımak ve ekran temelli görsel kültür bağlamında yeniden sınamaktır. Böylece inceleme hem kuramsal bir derleme hem de çağdaş görsel kültüre ilişkin bir tartışma zemini olmayı amaçlamaktadır.

YÖNTEM, KAPSAM VE KAVRAMLAR

İnceleme kuramsal ve literatüre dayalıdır. Temel yöntem kavram-tarihsel okuma ile soykütüksel ve karşılaştırmalı çözümlemedir. Çözümleme üç eksenle ilerlemektedir. Birincil kaynaklar olan Riegl, Benjamin, Deleuze, Merleau-Ponty, Marks'ın yakın okumasına dayalı kavramsal inceleme, bu kaynaklar arasındaki devralma ve dönüştürme ilişkilerinin soykütüksel analizi ve elde edilen çerçevenin çağdaş ekran temelli olgular üzerinden sınavmasıdır. Reinhart Koselleck'in temsil ettiği Begriffsgeschichte bir kavramın anlam katmanlarının sürekliliğini izlerken Michel Foucault'nun soykütüğü kökeni ve düz sürekliliği kırarak kopuşları açığa çıkarmıştır. Bu ikinci yaklaşımın algı alanındaki zeminini Crary kurmaktadır. Görmenin kendinde özerk bir tarihi yoktur. Değişen algının içinde gerçekleştiği alanı oluşturan kuvvetler ve kurallardır (Crary, 1990: 6). Çalışma soykütük terimini Foucaultcu teknik anlamıyla kullanmaz. Kavramın izini sürme ve anlamsal kaymaları görünür kılma anlamında kullanmıştır. Bu pratiğin alan içinde işlek örnekleri de vardır. Ota terimin Riegl'deki tereddütlü doğuşundan Maldiney yoluyla Deleuze'e uzanan serüvenini belgelemektedir (Ota, 2013: 14-16). Parisi ise aynı terimin medya kuramı ile mühendislik arasında çatallanan iki kollu soykütüğünü çıkartmıştır (Parisi, 2018: 35-36). Nihayetinde izlenen hat düz ve kesintisiz bir çizgi değildir. Her uğrakta yeniden biçimlenen sürekli ama dönüşen bir harekettir.

Araştırma haptik kuramın Riegl-Deleuze-Marks ana hattıyla sınırlıdır. Vivian Sobchack, Jennifer Barker ve Mark Hansen gibi isimler tamamlayıcı bağlamda anılmışlardır. Heinrich Wölfflin, Riegl'in çağdaşı ve kavramsal muhatabı olduğundan ilgili bölümde Riegl'in yanında kısaca ele alınmıştır. Tek tek yapıtların ayrıntılı çözümlemesi amaçlanmamaktadır. Çağdaş olgulara kuramsal tartışmayı sınamak üzere başvurulmuştur. Türkçe literatür ise esas olarak alımlama ve boşluk saptaması bağlamında değerlendirilmiştir.

Çalışmanın dayandığı kavramlar şöyle özetlenebilir. Haptik, Yunanca haptēin yani dokunmak kökünden gelmekte ve gözün dokunsal bir işlev kazandığı, mesafeli optik bakıştan ayrılan bir algı kipini adlandırmaktadır (Paterson, 2007: 4). Taktil/optik ayırımı, Riegl'in yakın görüş ile uzak görüş arasında kurduğu temel karşıtlıktır (Iversen, 1993: 9). Haptik görselelik Marks'ın kavramıdır ve gözün yüzeye dokunurcasına gezindiği, optik ile haptik arasında salınan bir izleme deneyimini anlatmaktadır (Marks, 2002: 2). Manuel, Deleuze'un Francis Bacon çözümlemesindeki üçlü şemada haptik ve optikten ayrıdır. Elin ve şansın egemen olduğu kiptir (Deleuze, 2003: 82-83). Deleuze'un aynı bağlamda kullandığı dijital terimi ise parmaksal ve ayrık koda ilişkindir. Bilgisayar dijitaliyle ilgisi yoktur (Ota, 2013: 17-18). Okülersentrizm ise görmenin diğer duyular karşısında ayrıcalıklı kılınmasını, haptik kuramın karşısında konumlandığı algı rejimini adlandırmaktadır (Jay, 1993).

HAPTİK NEDİR, NEYE KARŞI KONUMLANIR?

Haptik terimi Yunanca haptēin, yani dokunmak fiilinden türemiştir. Deleuze'un de vurguladığı gibi, kelimenin kökü aynı zamanda bir görme olanağına işaret etmektedir. Haptik dokunma duyusuyla görme duyusu arasındaki katı ayırımın çözüldüğü yeri adlandırmaktadır (Deleuze, 2003: 155). Terimin kökeni sanat tarihinden çok daha eskiye uzanmaktadır. Aristoteles, De Anima ve De Sensu'da haptēsthai sözcüğünü dokunsal duyuları anlatmak için kullanmıştır (Paterson, 2007: 4). Çağdaş algı psikolojisinde ise haptik derinin yüzeyindeki temas duygusuyla sınırlı kalmamaktadır. Bedenin konumuna ve hareketine ilişkin içe dönük duyuları olan proprioseptif, kinestetik ve vestibüler duyuları birlikte kapsamaktadır (Paterson, 2007: ix, 4). Bu yüzden haptik basit bir dokunsallık değildir.

Elin nesneye fiziksel temasından ziyade gözün bir tür dokunma gibi işlemesi söz konusudur. Kavramı en baştan bu özgüllüğüyle ayırmak gerekmektedir. Çünkü sonraki bölümlerde izlenecek anlamsal kaymalar ancak böyle bir çıkış noktası belirlendiğinde görünür olmaktadır.

Haptik bir dizi karşıtlık üzerinden tanımlanmıştır. Optik ile taktil, mesafe ile yakınlık, göz ile el gibidir. Optik bakış nesneyi belli bir uzaklıktan bütün olarak ve sinoptik biçimde taramaktadır. Nesneler arasındaki mekânsal ilişkileri bir bakışta kavramaktadır. Haptik ya da yakın bakış ise nesneye öylesine yaklaşır ki derinlik, gölge ve silüet gibi mesafeye bağlı ipuçları ortadan kalkmaktadır. Algı, dokunma gibi süresiz ve parça parça ilerlemektedir (Iversen, 1993: 9). Bu karşıtlıklar dizisinin ardında daha köklü bir mesele yatmaktadır. Görmenin diğer duyu karşılarında ayrıcalıklı kılınması yani okülersentrizmdir. Batı kültür tarihinde görmenin en soylu duyu sayılıp dokunmanın rutin biçimde geri plana itilmesi, Paterson'ın dokunmanın unutulması olarak adlandırdığı köklü bir eğilimdir. Görsel kültürün yüceltildiği bir iklimde dokunma büyük ölçüde ihmal edilmiştir. Kuramsallaştırılmadan bırakılmıştır (Paterson, 2007: 1, 59). Haptik kuram tam da bu ayrıcalığı sorgulamak, görmeyi bedene dokunmaya ve mesafenin çöktüğü bir yakınlığa geri bağlamak üzere iş görmektedir. Batı düşüncesinde görmenin nasıl kurgulandığına dair köklü bir tartışma da buraya bağlanmıştır. Merleau-Ponty'nin Descartes okumasında gösterdiği gibi klasik düşünce görmeyi çoğu kez dokunma modeline göre tasarlamıştır. Descartes için görüşün modeli dokunmadır ve körler âdeta elleriyle görmektedir (Merleau-Ponty, 2012: 46). Descartes'ın Dioptrik'inde (1637) beliren bu elle görme benzetmesi Aydınlanma boyunca yaygınlaşmıştır. Locke'tan Diderot'ya uzanan bir dizi tartışmayı ve görme ile dokunmanın uzay algısındaki ilişkisini konu edinen Molyneux problemini beslemiştir (Paterson, 2007: 37). Haptik kuramın soruşturduğu şey de bu modelin kendisidir. Görme ile dokunma arasındaki ilişki, hangi tarihsel uğraklarda nasıl yeniden kurulmuştur?

ALOİS RIEGL VE TAKTİL/OPTİK AYRIMI

Haptik kuramın kökeninde Avusturyalı sanat tarihçisi Alois Riegl'in (1858-1905) çalışmaları durmaktadır. Riegl, Franz Wickhoff ile birlikte Viyana sanat tarihi okulunun kurucusu sayılır ve en çok Geç Roma Sanat Endüstrisi (1901) adlı yapıtıyla tanınmıştır. Riegl'in taktil ve optik terimleri heykeltıraş Adolf von Hildebrand'ın yakın görüş ile uzak görüş ayrımına dayanmaktadır. Yakın ya da taktil görüş dokunma duyusu gibi işlemektedir. Süresiz duysal girdileri zihinsel olarak birleştirmek zorundadır. Uzak ya da optik görüş ise nesneleri mekân içinde bir bütün olarak taramaktadır (Iversen, 1993: 9). Riegl bu ayrımı sanatın gelişimine ilişkin geniş bir tarihsel şemaya oturtmuştur. Mısır kabartmasının aşırı taktil dünyasından geç Roma sanatının optik-özel dünyasına uzanan bir harekettir. Riegl'in kendisi de bu evrimi izleyicinin yapıtı erken dönemdeki dokunsal algısından sonraki optik algısına geçiş olarak tanımlamaktadır. Mısır sanatı öncelikle dokunma duyusuyla algılanmıştır. Geç dönem Roma sanatının ışık-gölge oyunları ise optik olarak algılanmıştır (Riegl, 1985: xxi). Bu şemanın taşıyıcı kavramı ise Kunstwollen'dir. Riegl bu terimi sanatı malzeme ve tekniğin zorunlu bir ürünü sayan Semperci materyalizme karşı sanatsal iradeyi nedensel açıklamadan kurtarmak için kullanmaktadır. Kunstwollen bir dönemin nesnelerle kurduğu algısal ilişkinin iradi ifadesidir (Iversen, 1993: 3-4). Riegl'e göre teknik üslubu yaratmamaktadır. Tam tersine üslup tekniği belirlemektedir (Riegl, 1985: xx). Kunstwollen bir dönemin bütün sanat dallarını yöneten ortak bir yasa gibi işlemiştir. En berrak biçimde de figüratif içeriğin dağıtıcı etkisinden uzak olan mimarlıkta ve el sanatlarında nesnelerin düzlem ve mekânla kurduğu ilişkide görünür olmaktadır (Riegl, 1985: 15-16).

Riegl'in kavramsallaştırmasında dikkat edilmesi gereken bir terminolojik düğüm vardır. Riegl, Geç Roma Sanat Endüstrisi'nde Mısır kabartmasını betimlerken aslında taktil terimini kullanır. Bugün kavramla özdeşleşen haptisch sözcüğü metnin ana gövdesinde geçmemektedir. Bu sözcük, kitabın editörü Emil Reisch'in, Otto Pächt'in önerisiyle eklediği bir dipnotta yer alır. Reisch'in aktardığına göre Riegl, yapıtına yönelik bir eleştiriye yanıtında taktisch teriminin uygun olmadığını, bunun yerine haptisch kullanması gerektiğini kendisi belirtmiştir (Ota, 2013: 14-15). Terimin bu tereddütlü doğuşu ilerleyen bölümlerde izlenecek anlamsal esnekliğin de erken bir işaretidir. Riegl'in şeması aslında üç basamaklıdır. Mısır sanatındaki yakın görüş, klasik Yunan sanatındaki taktil-optik normal görüş ve geç dönem Roma sanatındaki uzak görüştür (Ota, 2013: 15). Bu üçlü yapının ileride Deleuze tarafından reddedilecek olan doğrusal niteliği Riegl'in tarih anlayışının merkezindedir.

Riegl'in tarihsel şemasının en çok eleştirilen yanı malzemeyi önceden belirlenmiş bir kalıba göre seçmesi ve Doğu'dan kuzey Avrupa'ya uzanan çizgisel bir gelişim varsaymasıdır (Iversen, 1993: 12). Yine de bu şemanın altında yatan süreklilik kaygısı, Riegl için belirleyicidir. Ona göre sanat tarihi hem sürekli hem de özerk bir gelişim izlemekte ve bu iki nitelik birbirinden ayrılamamaktadır. Riegl'in çağdaşı Heinrich Wölfflin'in çizgisel/malerisch ayrımı da aynı Hildebrandcı kaynaktan beslenmektedir. Her iki düşünür de Hildebrand'ın Das Problem der Form'undaki (1893) mekân çözümlemesini devralmıştır (Wölfflin, 2015: 13). Wölfflin, Riegl'in çalışmasıyla yakından hesaplaşmıştır. Principles'taki en uzun dipnotunu Riegl'e ayırmış ve Riegl'in üslup tartışmasını algı tartışmasına kaydirdiğini kabul etmiştir (Wölfflin, 2015: 11-12). Aradaki fark tarih anlayışındadır. Wölfflin çizgisel ile malerisch arasındaki geçiş klasik ve barok arasında salınan iki görme biçimi olarak kurmuştur. Riegl ise Mısır'dan geç Roma'ya tek yönlü bir

gelişim çizgisi izlemiştir. İlginç olan geç dönem Roma sanatını gerileme sayan döngüsel tarih görüşünü Vasari'den beri süren tomurcuk, çiçek ve çürüme benzetmesini asıl kıranın Riegl olmasıdır. Wölfflin'in ise bu historisizmi ondan öğrenmekle birlikte hiçbir zaman onun kadar radikal biçimde benimsememesidir (Wölfflin, 2015: 12-13). Bu çalışmanın Wölfflin hattını değil Riegl hattını izlemesinin nedeni de buradadır. Haptik kavramının asıl verimli izleği Riegl'in taktil/optik ayrımının açtığı ve sonradan bir duyum ve deneyim sorusuna dönüşecek olan soruda yatmaktadır.

WALTER BENJAMİN VE OPTİK BİLİNÇDİŞİ

Riegl'den Deleuze'e uzanan hatta Walter Benjamin kritik bir ara duraktır. Benjamin, Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Yapıtı (1935-36) adlı metninde Riegl ve Wickhoff'a açıkça atıfta bulunmuştur. Ona göre Viyana okulunun bu iki ismi klasik geleneğin gölgede bıraktığı geç dönem Roma sanatını incelerken o dönemin algı örgütlenmesine ilişkin sonuç çıkaran ilk kişilerdir. Ancak Benjamin bir eksikliğe işaret etmektedir. Riegl ve Wickhoff bu algı değişimlerinin ifade ettiği toplumsal dönüşümleri göstermeye çalışmamışlardır (Benjamin, 1969: böl. III). Benjamin'in kendi projesi tam da bu eksik halkayı tamamlamaktır. Riegl'in biçimsel algı tarihini toplumsal ve teknolojik bir zemine oturtmaktadır. Bu yönüyle Benjamin, Riegl'in kavramlarını devralırken onları tersine çevirmiştir. Iversen'in belirttiği gibi Benjamin modern algıyı optik değil taktil ya da haptik kılmaktadır. Auranın çöküşü tam da mesafeye dayalı optik algının yerini yakınlığa bırakmasıdır (Iversen, 1993: 15). Bu hamle içinde doğduğu yüzyılın algı tarihine yerleştirildiğinde daha da anlam kazanmaktadır. Jonathan Crary'nin gösterdiği gibi dokunma on yedinci ve on sekizinci yüzyılın klasik görme kuramlarının kurucu bir bileşeniyken, on dokuzuncu yüzyıl duyuların birbirinden ayrıştırıldığı, dokunmanın görmeden koparıldığı ve gözün dokunsallıkta cisimleşen duyusal dayanaklar ağından çözüldüğü bir dönem olmuştur (Crary, 1990: 19). Benjamin'in modern algıyı yeniden dokunsallaştırması görmenin dokunmadan koparıldığı bu yüzyıla verilmiş bir yanıt olarak okunabilir.

Benjamin'in bu tersine çevirmesinin eksenini aura kavramıdır. Benjamin aurayı bir uzaklığın biricik görünüşü ne kadar yakın olursa olsun biçiminde tanımlamıştır. Yaz öğleden sonrası ufuktaki bir dağ silsilesini ya da gölge düşüren bir dalı izlemektir. O nesnelerin aurasını deneyimlemektir (Benjamin, 1969: böl. III). Aura özünde optik ve mesafeli bir deneyimdir. Mesafe yakınlığın karşıtıdır. Modern kitlelerin arzusu ise bunun tersi yöndedir. Şeyleri mekânsal ve insani olarak daha yakına getirmek nesneyi kabuğundan sıyrıp benzeri aracılığıyla ele geçirmektir (Benjamin, 1969: böl. III). Benjamin'in ressam ile kameraman arasında kurduğu benzetme de aynı eksene oturmaktadır. Büyüciye benzettiği ressam gerçeklikle doğal bir mesafeyi korurken cerraha benzettiği kameraman gerçekliğin dokusunun derinine nüfuz etmektedir (Benjamin, 1969: böl. XI). Benjamin bu eğilimi algının haptik dönüşü olarak okunabilecek bir çerçeveye yerleştirmiştir.

Bu dönüşün en belirgin görüldüğü yer Benjamin'in dokunsal algı çözümlemesidir. Benjamin'e göre Dadaist yapıt izleyiciye bir mermi gibi çarpar. Ona âdeta fiziksel olarak isabet eder ve böylece dokunsal bir nitelik kazanmaktadır (Benjamin, 1969: böl. XIV). Film de birincil olarak dokunsaldır. Sürekli yer ve odak değişimiyle izleyiciyi periyodik olarak yoklamaktadır. Resim izleyiciyi kontemplasyona yani dalıp gitmeye çağırırken, film karesi buna izin vermez. Göz sahneyi kavrayana kadar görüntü çoktan değişmiştir. Benjamin bunu filmin şok etkisi olarak adlandırır (Benjamin, 1969: böl. XIV). Kameranın algı alanına kattığı şey yalnız şok da değildir. Yakın çekim mekânı genişletir. Ağır çekim harekette bilinmeyen boyutlar açmaktadır. Kamera psikanalizin bilinçdışı itkilerle yaptığına benzer biçimde izleyiciyi optik bilinçdışıyla tanıştırır (Benjamin, 1969: böl. XIII). Görme böylece çıplak gözün bilinçli taramasının ötesinde bedensel ve bilinçdışı bir katman kazanır. Mimarlık örneği bu çerçeveyi daha da belirginleştirir. Benjamin'e göre binalar iki türlü temellük edilmektedir. Kullanım ve algı yoluyla yani dokunma ve görme yoluyla sahiplenilir. Dokunsal tarafta optik taraftaki kontemplasyonun bir karşılığı yoktur. Dokunsal sahiplenme alışkanlıkla gerçekleşmektedir (Benjamin, 1969: böl. XV). Tarihin dönüm noktalarında algı aygıtının önüne çıkan görevler salt optik yolla yani kontemplasyonla çözülememektedir. Bunlar ancak alışkanlığın rehberliğinde dokunsal sahiplenmeyle üstlenilebilir. Crary'nin belirttiği gibi on dokuzuncu yüzyıl gözlemcisi oluşturulan olay ve nesne dokusunu herkesten iyi haritalandıran Benjamin, modernitenin kontemplasyoncu seyirci olanağını nasıl temelden sarstığını göstermiştir (Crary, 1990: 20). Benjamin'in bu çözümlemesi Riegl'in biçimsel taktil/optik ayrımını algının tarihsel-teknolojik dönüşümü sorusuna taşımakta ve böylece soykütüğün ikinci büyük eklemine oluşturmaktadır.

GILLES DELEUZE VE HAPTİK GÖRME

Haptik kavramının en yoğun kuramsal işlenişi Gilles Deleuze'un Francis Bacon: Duyumun Mantığı (1981) adlı yapıtında gerçekleşmiştir. Deleuze burada Riegl'in taktil/optik ayrımını devralır ve onu köklü biçimde dönüştürmüştür. Deleuze'un kavramı Riegl'e doğrudan ulaşmamaktadır. Henri Maldiney'in Regard Parole Espace (1973) adlı yapıtı aracılığıyla ulaşmıştır. Maldiney, Riegl'in Almanca haptisch terimini Fransızca haptique olarak aktarır ve kavrama Deleuze'un izleyeceği yorumu kazandırır (Ota, 2013: 16). Bu aracılı devralma soykütüğün gözden kaçan bir halkasıdır. Kavramın her elden geçişte yeniden biçimlendiği savını desteklemektedir.

Deleuze'ün asıl yeniliği haptiği optiğe dışsal bir karşıtlık olmaktan çıkarıp optiğin kendi içinde keşfettiği bir işleve dönüştürmesidir. Riegl'de haptik nesneyi sınırlayan, ayıran, dokunsal olarak kavrayan bir kuvvettir. Deleuze'de ise haptik görme gözün kendinde bulunduğu, dokunmaya indirgenemeyen bir görme kipidir (Ionescu, 2011: 55-56). Deleuze bunu bir sanat tarihi şeması üzerinden gözler önüne sermektedir. Her ressamın resmin tarihini kendince yeniden düzenlediğini söyleyen bölümde üç kip belirtmiştir. Bu üç kip Mısır sanatının haptik sunumu, Bizans sanatının saf optik uzayı ve Gotik sanatın manuel çizgisidir (Deleuze, 2003: 122-123). Bu şemanın gerisinde Maldiney'in yanında ikinci bir aracı halka olarak Wilhelm Worringer durmaktadır. Kunstwollen kavramını sanat tarihine sokan ilk kişinin Riegl olduğunu söyleyerek ona açık borcunu bildiren Worringer (1997: 9), soyutlama dürtüsünü insanın dış dünya karşısındaki tinsel mekân korkusuna bağlamış ve mekânı soyutlamanın baş düşmanı saymıştır (Worringer, 1997: 15, 38). Kapalı maddi bireyselliğin ancak optik değil haptik düzlemde korunabildiğini ise doğrudan Riegl'den aktarmıştır (Worringer, 1997: 41). Deleuze'ün Mısır'ı haptik sunumla özdeşleştirilmesi bu mirası sürdürmektedir. Gotik sanata yerleştirdiği manuel çizgi de Worringer'in izini sürdüğü kuzey hattına dayanmaktadır. Worringer'de Gotik empati dürtüsünün soyut biçimleri ele geçirdiği doruk noktasıdır (Worringer, 1997: 48). Bu şemada üçüncü terim olarak manuel öne çıkmaktadır. Manuel elin gözün denetiminden kurtulduğu, şansın ve kazanın devreye girdiği kip olmuştur. Bacon'ın tuvaline attığı rastlantısal işaretler diyagram dediği bu elle açılmış alan, optik düzeni bozarak yeni bir düzenin doğmasını sağlamaktadır (Deleuze, 2003: 82-83, 155-156).

Burada terminolojik bir ayrımı korumak gerekmektedir. Deleuze'ün üçlü şemasında manuelin yanı sıra dijital terimi de geçmiştir. Ancak Deleuze'ün dijitali parmakla sayma anlamındaki ayrık ve sonlu koda ilişkindir. Bu kip elin tümüyle göze tabi kılındığı Mondrian'ın resmindeki gibi optik bir düzeni adlandırmaktadır. Bilgisayar teknolojisinin dijitaliyle hiçbir ilgisi yoktur (Ota, 2013: 17-18). Bu ayrım çalışmanın ilerleyen bölümünde ekran temelli dijitalliği tartışırken karışıklığı önlemek açısından belirleyicidir. Deleuze'ün dijitali parmaksal ayrık kodu sekizinci bölümde ele alınacak dijital ise hesaplamalı ekran teknolojisini işaret etmektedir.

Deleuze'ün haptik anlayışı Duyumun Mantığı ile sınırlı değildir. Félix Guattari ile birlikte yazdığı Bin Yayla'nın (1980) Pürüzsüz ve Çizgili başlıklı bölümünde de haptik uzay kavramı geliştirilmiştir. Burada haptik yakın görüş uzayıyla yani pürüzsüz uzayla ilişkilendirilir. Çizgili uzay ise ölçülü, bölünmüş, optik mesafeli uzaydır (Deleuze & Guattari, 1987: 492-493). Deleuze ve Guattari bu bölümde Riegl'i eleştirmiştir. Riegl'in yalnızca yerleşik ve ölçülü uzayın işlevini görüp göçebe uzayın aradaki hareketlerini gözden kaçırdığını ileri sürerler (Ota, 2013: 20). Haptiğin duysal temeli ise renkte aranmaktadır. Deleuze, Newton'cu optik renk anlayışı (değer ilişkileri, siyah-beyaz) ile Goethe'ci fizyolojik renk anlayışını (sıcak-soğuk, genişleme-büzülme) karşılaştırır. Haptik duyumu besleyen gözde bedensel bir karşılık uyandıran Goethe'ci renktir (Ota, 2013: 19). Böylece Deleuze'de haptik Riegl'deki biçimsel bir algı kategorisi olmaktan çıkıp bir duyum metafiziğine dönüşmüştür. Görünmez kuvvetlerin bedende yankılandığı gözün çok değerli bir organ haline geldiği bir deneyimdir (Deleuze, 2003: 45).

MAURİCE MERLEAU-PONTY VE GÖRME-DOKUNMA İÇ İÇELİĞİ

Deleuze'ün haptik görme anlayışının felsefi zeminini sırayla değil ama argüman düzeninde ondan sonra ele alınması gereken bir düşünür olan Maurice Merleau-Ponty tamamlamaktadır. Merleau-Ponty'nin bu çalışmada Deleuze'den sonra konumlanması kronolojik değil, kavramsalıdır. Deleuze'ün duyum kuramında örtük kalan görme-dokunma ilişkisinin fenomenolojik temeli ancak Merleau-Ponty'nin geç dönem ontolojisiyle açık kılınabilmektedir. Merleau-Ponty görme ile dokunmayı iki ayrı duyuyu olarak ele almaz. Aynı bedensel varoluşun iç içe geçmiş iki yüzü olarak düşünmüştür. Bu düşüncenin kökleri geç dönem ontolojisinden çok önce Alginın Fenomenolojisi'nde (1945) atılmıştır. Merleau-Ponty orada algıyı bilincin değil bedeninin işi olarak kurmaktadır. Bedenimde dokunulan bir noktayı konumlandırmam bile hazır bir mekân çerçevesi içinde gerçekleşmez. Algı alanı bedeninin keşfedici hareketlerine yanıt veren henüz tek anlamlı konumların bulunmadığı ön-nesnel bir mekânda kurulur (Merleau-Ponty, 2002: 34-35). Göz hareketi de görme alanına dışsal bir nedensellikte bağlanmaz. Beden şemasının bir uzantısı, bakış kaymasının içkin anlamı olarak eklenmiştir (Merleau-Ponty, 2002: 54-55). Görme daha bu erken çözümlemede bile bedensel bir edimdir. Geç dönemin kesişme ontolojisi bu zeminin derinleştirilmesi olarak okunabilmektedir.

Bu iç içeliğin en yalın örneği Görünür ve Görünmez'in İç İçe Geçme bölümündeki sol el-sağ el çözümlemesidir. Merleau-Ponty'ye göre sol elim sağ elimle dokunurken sağ elimle sol elimin bu dokunuşunu kavramaya çalışırsam bedeninin kendi üzerine bu düşünümü son anda ıskalamaktadır. Sağ elimi sol elimle hissettiğim anda sağ elimle sol elimle dokunmayı bırakırım (Merleau-Ponty, 1968: 9). Bu son an başarısızlığı bir eksiklik olarak görülmemelidir. Bedenin yapısını açığa vuran bir olgudur. Aynı beden hem dokunan hem dokunulandır. Ama bu iki konum asla tam olarak çakışmamaktadır. Merleau-Ponty bunu tersinirlik olarak adlandırır ve görme için de aynı yapının geçerli olduğunu söylemektedir. Gören beden aynı zamanda görünür bir bedendir (Merleau-Ponty, 1968: 137-138).

Bu tersinirliğin ontolojik adı tendir. Merleau-Ponty tenin hiçbir felsefede adı olmayan bir kavram olduğunu söylemektedir. Ten ne madde ne tin ne de tözdür. Uzey-zamansal birey ile idea arasında duran her varlık parçasına

bir varlık üslubu getiren genel bir ögedir (Merleau-Ponty, 1968: 139). Ten bedeninin görünür-gören, dokunulabilir-dokunan olması bakımından adıdır. Duyarlı ile duyulurun aynı dokuda bulunduğu yerdir. Görme bu çerçevede öznenin karşısındaki bir nesneyi uzaktan seyretmesi anlamına gelmemektedir. Tenin dünyanın dokusuna katılmasıdır. Havuzun dibindeki fayansı suyun kalınlığı sayesinde onun teni aracılığıyla görürüz. Işığın kırılmaları ve dalgalanmaları olmasaydı fayansı olduğu yerde ve olduğu gibi görmeyi bırakırdık (Merleau-Ponty, 1968: 138).

Merleau-Ponty'nin daha erken tarihli Göz ve Tin'i (1964) bu ontolojiyi resim üzerinden somutlaştırır ve çalışmanın okülersentrizm eleştirisine doğrudan bağlanmaktadır. Merleau-Ponty burada Descartes'ın Dioptrik'ini eleştirmiştir. Descartes görmeyi mesafeli bir optik model yerine dokunma modeliyle açıklamaktadır. Körlerin değnekleriyle gördüğünü söyler ve uzayı birbirinin dışında duran parçalar olarak kurmaktadır (Merleau-Ponty, 2012: 46). Merleau-Ponty'ye göre bu görüşün asıl bilmecesi olan derinliğin her yerde aynı anda oluşunu ortadan kaldırma girişimidir. Bunun karşısına ressamın görüşünü koymaktadır. Ressam için Doğa içeridedir. Nitelik, ışık ve derinlik ancak bedende bir yankı uyandırdıkları için oradadır (Merleau-Ponty, 2012: 43-44). Paul Klee'nin sözünü ettiği formül burada da belirlemektedir. Resim görünürü yeniden üretmez, görünür kılar (Merleau-Ponty, 2012: 47). Aynı formülü Deleuze de kullanmıştır. Bu ortak düğüm iki düşünürün haptik görme çevresinde nasıl kesiştiğini göstermektedir. Yine de aralarında bir gerilim vardır. Merleau-Ponty'de vurgu görme ile dokunmanın sürekliliği ve iç içeliğindedir. Deleuze'de vurgu duyumun kuvvet, kesinti ve kaza boyutundadır. Bu gerilim haptik kavramının tek bir fenomenolojik zemine yaslanmadığını aksine farklı ontolojiler arasında gerildiğini görünür kılmaktadır.

LAURA U. MARKS VE HAPTİK GÖRSELLİK

Haptik kavramının sanat tarihinden çıkıp film ve yeni medya kuramına taşınması Laura U. Marks'ın çalışmalarıyla gerçekleşmiştir. Marks, *The Skin of the Film* (2000) ve *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (2002) adlı yapıtlarında haptik görsellik kavramını geliştirmiştir. İlk kitap kavramı kültürlerarası sinema bağlamında kurmaktadır. Haptik görsellik diaspora ve göç deneyimini taşıyan filmlerde kültürel yerinden edilmenin engellediği belleğe duyular yoluyla ulaşmanın aracıdır. Marks filmin tenini bir perde olarak düşünmez. İzleyicisini belleğin maddi biçimleriyle temasa geçiren bir zar olarak düşünmeyi önermiştir (Marks, 2000: 243). İncelediği bir videoda kameranın bir fotoğrafın yüzeyini tekrar tekrar okşaması nesnenin fiziksel mevcudiyetini gerektiren dokunsal bilgiye, duysal belleğe yönelir (Marks, 2000: 112). Marks'ın tanımında haptik algı dokunsal, kinestetik ve proprioseptif işlevlerin birleşimidir. Bedenin hem yüzeyinde hem içinde deneyimlenen dokunmadır. Haptik görsellikte ise gözlerin kendisi birer dokunma organı gibi işlemektedir (Marks, 2002: 2). Bu Riegl'in taktil/optik ayrımının ve Deleuze'un haptik görme kavramının bir izleme deneyimi olarak yeniden formüle edilmesidir.

Marks'ın kavramsallaştırmasında haptik ile optik bir karşıtlık oluşturmaz. Aralarındaki ilişki bir derece farkıdır. Çoğu görme sürecinde ikisi de bulunmuştur. Uzaktan yakına salt optik olandan çok duysal olana doğru diyalektik bir hareket söz konusudur. Marks bunu gündelik bir örnekle anlatmıştır. Bir sevgilinin tenine optik görüyle yakından bakmak zordur. Araba sürmeyi ise haptik görüyle yürütmek zordur der. (Marks, 2002: 3). Haptik imge izleyiciyi bir figürle özdeşleşmeye çağırmak yerine izleyici ile görüntü arasında bedensel bir ilişki kurmaktadır. Bu nedenle haptik bakışın bir nesnesinden söz edilemez. Bakan ile imge arasındaki devingen bir öznelikten söz etmek daha yerindedir (Marks, 2002: 3). Marks'ın kuramı film kuramındaki daha geniş bir bedensel dönüşün parçasıdır. Elsaesser ve Hagener'in deri ve dokunma başlığı altında topladığı bu yaklaşımlar önceki kuramların skopik rejimine yakınlık öncüllü bir tepkidir. Deri bir algı organı, dokunma bir algı aracı sayılır ve sinema göze optik boyutun yanında haptik yetiler tanıyan dokunsal bir deneyim olarak kavranmaktadır (Elsaesser & Hagener, 2010: 10). Vivian Sobchack'ın film fenomenolojisi bu dönüşün öncülüdür. Jennifer Barker ise dokunmayı yüzeyden derinliğe yeni deri, kas dokusu ve iç organlar boyunca film ile izleyicinin paylaştığı bir varlık üslubu olarak genişletmiştir (Barker, 2009: 1-2).

Bu noktada çalışmanın ilk kez iddiasının sınırını açıkça belirtmek gerekmektedir. Marks haptik terimini doğrudan Riegl ve Worringer'e ayrıca Deleuze ve Guattari'nin pürüzsüz uzay kavramına dayandırmıştır. Riegl'den kendisine uzanan hattı bizzat kurmaktadır (Marks, 2002: xii-xiii). Dolayısıyla haptik kavramının soykütüğünü çıkarma girişiminin uluslararası öncülü başka herhangi bir isimden önce Marks'ın kendisidir. Bu çalışmanın özgünlük savı böyle bir soykütüğü ilk kez kurmak değildir. Onu Türkçe literatüre taşımak ve ekran temelli görsel kültür bağlamında yeniden sınamaktır.

Marks'ın kuramının çağdaş görsel kültür açısından en verimli yanı düşük çözünürlüğe ve görüntü bozulmasına yüklediği anlamdır. Marks'a göre video filmin derinlik ve ayrıntısından yoksun olduğu için dokunsal bir yakınlık taşıyabilir. Görüntünün elektronik dokusu, tanecikliliği ve yüzeyleşmesi izleyicinin bakışını derinlikten yüzeye geri itmektedir (Marks, 2002: 3-4). Bu yüzey vurgusu görmenin efendiliğine, optik görsellik nesneyi uzaktan denetleyen bakışına karşı bir eleştiri taşımaktadır. Marks bunu bedenlenmiş bir algı olarak tanımlar. İzleyici videoya başka bir bedene yanıt verir gibi yanıt vermektedir. Ekranı başka bir ten gibi yaklaşmıştır (Marks, 2002: 4). Ekranın bir ten gibi düşünülmesi Merleau-Ponty'nin ten kavramının medya kuramındaki yankısıdır. Ancak Marks'ta bu ten

hâlâ mecazidir. Görüntünün dokusuna ilişkindir. Marks ayrıca optik görselliğin dijital çağın sanal epistemolojisi olarak yeniden kurulduğunu haptik yaklaşımın ise algı nesnelerini yeniden maddileştirebileceğini belirtmiştir (Marks, 2002: xiii). Bu gözlem kavramın ekran temelli görsel kültürle hesaplaşmasının kapısını aralamaktadır.

HAPTİK KURAMIN TÜRKÇE LİTERATÜRDEKİ ALIMLANIŞI

Buraya kadar izlenen hat içerisinde Riegl, Benjamin, Deleuze, Merleau-Ponty ve Marks uluslararası görsel kültür ve film kuramında yerleşik bir tartışma alanı oluşturmaktadır. Türkçe literatürde ise bu isimler ağırlıkla ayrı ayrı ve farklı disiplinlerin içinden alımlanmıştır. Riegl sanat tarihi, Benjamin eleştirel kuram ve estetik, Merleau-Ponty fenomenoloji, Deleuze felsefe başlıkları altında Türkçeye kazandırılmıştır. Bu kazanımın izleri çevirilerde somut olarak görülebilir. Wölfflin'in Sanat Tarihinin Temel Kavramları Hayrullah Örs çevirisiyle Türkçeye aktarılmıştır. Kitabın önsözü dilimizde daha yerleşmemiş olan sanat terimlerinin bu çeviriyle gelişigüzelikten kurtulup kesinleşmesi umudunu dile getirerek Türkçe sanat tarihi terminolojisinin oturmamışlığına erken bir tanıklık sunmaktadır (Wölfflin, 1985: 5-6). Aynı çeviride Wölfflin'in taktil/optik eksen dokusal tasvir ile görsel tasvir olarak karşılanmıştır. Bu kavram ailesinin Türkçedeki erken karşılıklarından biridir (Wölfflin, 1985: 34-35). Benjamin'in Sanat Yapıtı makalesi ise Türkçeye Ahmet Cemal'in Pasajlar çevirisi içinde kazandırılmıştır (Benjamin, 2002: 50-86). Aura bu çeviride özel atmosfer olarak karşılanmıştır (Benjamin, 2002: 50-86; Yıldırım, 2007: 59). Ancak bu isimleri haptik kavramı çevresinde birbirine bağlayan bütünlüklü bir çalışma yapılmamıştır. Benjamin'in Türkçedeki alımlanışı bu parçalılığın iyi bir örneğidir. Deneyim ve aura kavramları üzerine yürütülen tartışmalarda algının dokusal boyutundan çok tarihsel ve politik boyutu öne çıkarılmıştır (Yıldırım, 2007: 55-66).

Bu parçalı alımlamanın ardında daha genel bir eğilim yatmaktadır. Türkçe görsel kültür çalışmaları büyük ölçüde imgeyi, temsili ve göstergeyi merkeze alan bir çerçevede gelişmiştir. Algının bedensel, duyuşsal ve dokusal boyutu ikincil kalmıştır. Görsel olanın çözümlemesi çoğunlukla ne görüldüğü ve nasıl anlamlandırıldığı sorularıyla sınırlanmıştır. Nasıl görüldüğü yani görmenin bedensel kipi görece az sorgulanmıştır. Oysa haptik kuram tam da bu ihmal edilen alanı görme ile dokunmanın kesiştiği bedensel deneyimi konu edinmiştir. Bu çalışmanın Türkçe literatüre dönük katkısı buradadır. Dağınık biçimde bilinen kavramları tek bir soykütük içinde birleştirerek görsel kültür çalışmalarına bedensel ve duyuşsal bir eksen önermektir. Böyle bir eksen özellikle görüntünün giderek dokunmatik yüzeylerde deneyimlendiği bir dönemde güncel görsel kültürü çözümlemek için gerekli araçları sağlayabilir.

DOKUNMATİK ARAYÜZDE HAPTİK GÖRMENİN SINANMASI

Buraya kadar kurulan soykütük haptik kavramının biçimsel bir algı kategorisinden bir duyum metafiziğine oradan bir izleme deneyimine doğru kaydığını göstermiştir. Bu bölüm birikimi çağdaş görsel kültürün en yaygın olgusu olan dokunmatik ekran üzerinde sınamaktadır. Dokunmatik arayüz haptik kuramın kavramlarını hem doğrular hem de beklenmedik biçimde tersine çevirmiştir. Bu yüzden kavramın eleştirel gücünü yeniden düşünmek için ayrıcalıklı bir örnektir.

İlk bakışta dokunmatik ekran haptik görme kuramının tam da öngördüğü şeyi gerçekleştirmiştir. Riegl'den Marks'a uzanan hat boyunca haptik gözün dokunma gibi işlediği mesafenin çöktüğü, bedenın görme sürecine katıldığı bir algı kipi idi. Dokunmatik ekranda bu artık bir mecaz değildir. Parmak fiilen ekrana dokunur, görüntüyü kaydırır, büyütür, döndürür durumdadır. Göz-el-ekran ilişkisi fizikselleşmiştir. Bakmak ile dokunmak aynı yüzeyde çakışmaktadır. Marks'ın ekranı başka bir ten olarak düşünmesi dokunmatik arayüzde düz anlamıyla gerçekleşir gibidir. Paterson'ın betimlediği derinin ekran üzerindeki kütanöz dokunuşu gündelik bir edim haline gelmiştir (Paterson, 2007: 103). Üstelik ekran yalnızca dokunuşu almaz. Aynı zamanda titreşimli geri bildirim mekanizmaları, tuşlara basmanın ürettiği duyuları yaklaşıklamak üzere dokunmatik arayüzlere gömülmüştür. Bu dokunmayı hesaplamaya yazma projesinin Ivan Sutherland'ın 1965'teki kinestetik ekran vizyonundan bu yana süren tarihinin gündelikleşmiş ürünüdür (Parisi, 2018: 1-3). Kuram teknoloji tarafından âdeta harfi harfine doğrulanmıştır.

Ancak asıl kuramsal düğüm buradadır. Haptik görmenin düz anlam kazanması kavramın eleştirel gücünü doğrulamaz. Tam tersine askıya alır. Riegl'den Marks'a haptik okülersentrik mesafeli bakışa karşı bir direnç noktasıydı. Görmeyi bedene ve dokunmaya geri bağlayarak optik denetimin efendiliğini sarsıyordu. Marks'ta haptik görsellik görüntünün düşük çözünürlüğü ve bozulması sayesinde bakışı yüzeye geri iten, temsilin şeffaflığını kesintiye uğratan eleştirel bir kipti (Marks, 2002: 3-4). Dokunmatik ekranda ise dokunma direncin değil akıcılığın aracı olmuştur. Parmağın yüzeye teması bir kesinti yaratmaz. Tersine arayüzü daha akıcı, daha kavranabilir, daha denetlenebilir kılmaktadır. Bu tam da Deleuze'ün dijital dediği kipe benzemektedir. Elin tümüyle göze ve işleve tabi kıldığı hiçbir kaza ve şans taşımayan pürüzsüzce kodlanmış bir dokunuştur (Deleuze, 2003: 155-156). Burada bir terimsel kesişme belirlemektedir. Deleuze'ün parmaksal ayrık anlamdaki dijitali ile ekranın hesaplamalı dijitali dokunmatik arayüzde beklenmedik biçimde örtüşmektedir. Her ikisinde de el yaratıcı kazadan arındırılıp göze ve koda bağlanmıştır. Dokunmatik ekranın haptik'i Riegl ve Marks'ın haptiğinin taşıdığı eleştirel yükü boşaltmaktadır.

Bu boşalma rastlantı da değildir. Parisi'nin gösterdiği gibi haptik terimi baştan çatallanmış bir soykütüğe sahiptir. Medya kuramcıları onu dokunmadan da işleyebilen karşı-görsel bir algı stratejisi olarak kullanırken psikoloji ve mühendislik geleneği aynı terimi dokunmayı ölçen, farklılaştıran ve teknik olarak yeniden üreten bir epistemik çerçeve olarak geliştirmiştir. Bu ikinci gelenekte haptik karşı-hegemonik bir direnç değildir. Endüstriyel kapitalizmde işleyen hegemonik bir araçsal rasyonalitenin nesnesidir (Parisi, 2018: 35-37). Dokunmatik arayüzün haptiği bu ikinci soydan gelmektedir.

Bu boşalma kavramın izlediği anlamsal kaymanın son halkasıdır. Haptik bir arayüz pratiğine dönüştüğünde artık okülersentrizme karşı bir eleştiri değildir. Onun sorunsuzca sürdürülmesinin bir aracıdır. Dokunmatik ekran mesafeyi gerçekten çöktürmüştür. Ama bu çöküş bedeni özgürleştirmez. Onu arayüzün akıcı işleyişine bağlamaktadır. Görme ile dokunmanın çakışması Merleau-Ponty'nin iç içe geçme kavramındaki tersinirlikten farklıdır. Bu iç içe geçmede dokunan ile dokunulan asla tam çakışmaz aradaki o son an başarısızlığı öznenin dünyayla ilişkisini açık tutmaktaydı (Merleau-Ponty, 1968: 9,147). Dokunmatik ekran ise bu açıklığı kapatmaya teması pürüzsüz bir geri bildirime dönüştürmeye çalışmaktadır. Yine de kuram tümüyle işlevini yitirmez. Görüntünün bozulduğu, çözünürlüğün düştüğü, arayüzün aksadığı anlarda Marks'ın haptik görselliği yeniden belirlemiştir. Bu anlarda ekran yeniden bir yüzey bir ten olarak öne çıkmaktadır. Bakış akıcı denetimden koparak görüntünün maddiliğine geri dönmekte ve Marks'ın deyişle benlik ile öteki arasındaki ilişki yeniden parçalayıcı olmayan, teslim olan-bilen bir kipe açılmaktadır (Marks, 2000: 151). Haptik kuramın çağdaş eleştirel verimi belki de tam bu aksama anlarındadır. Dokunmatik arayüzün pürüzsüzlüğünün kesintiye uğradığı, görmenin yeniden bedensel ve maddi kılındığı eşiklerdedir.

SONUÇ

Bu çalışma, haptik kavramının Riegl'den Marks'a uzanan soykütüğünü kurgulamış ve bu birikimi ekran temelli görsel kültürde sınamıştır. İzlenen hat düz ve kesintisiz bir çizgi değildir. Her uğrakta anlamı yeniden kurulan sürekli ama dönüşen bir harekettir. Riegl'de haptik sanat yapıtının yüzeyine ilişkin biçimsel bir algı kategorisidir. Taktıl ile optik arasındaki yakın görüş ile uzak görüş arasındaki bir ayırmadır. Benjamin bu ayrımı devralıp tersine çevirmiştir. Haptiği modern algının, auranın çöküşünün ve teknolojik yeniden üretimin diline taşımıştır. Deleuze onu Maldiney'in çevirisi ve Woringer'in mirası gibi aracı halkalardan geçirerek bir duyum metafiziğine dönüştürdü. Haptik görme gözün kendinde keşfettiği kuvvet ve kazayla işleyen bir kip olmuştur. Merleau-Ponty görme ile dokunmanın fenomenolojik iç içeliğini, tenin ve tersinirliğin ontolojisini sunmuştur. Marks ise kavramı film ve yeni medya kuramına taşıyarak bir izleme deneyimine, haptik görselliğe dönüştürmüştür. Kavram böylece biçimsel bir kategoriden bir duyum metafiziğine oradan bir izleme deneyimine ve nihayet bir arayüz pratiğine doğru kaymıştır.

Bu kayma çalışmanın başında sorulan sorulara da yanıt vermektedir. Haptik kavramı tek bir tanıma indirgenemez. Her düşünürde farklı bir işlev üstlenmiş farklı bir soruna yanıt olmuştur. Klasik haptik kuramlar dokunmatik ve ekran temelli görsel kültürü açıklamakta hem işlevsel hem de yetersizdir. İşlevseldir çünkü göz-el-ekran çakışmasını öngörmüştür. Yetersizdir çünkü bu çakışma kuramın eleştirel yükünü doğrulamak yerine askıya almaktadır. Dokunmatik ekranda mesafe gerçekten çökmektedir. Ama haptik bu kez okülersentrizme karşı bir direnç değildir. Onun akıcı sürdürümünün aracı olmuştur. Bunun nedeni kavramın kaymalarının yalnızca ardışık olmamasıdır. Haptik medya kuramının karşı-görsel stratejisi ile mühendisliğin dokunmayı ölçüp yeniden üreten epistemik çerçevesi olarak erken bir tarihte çatallanmıştır. Dokunmatik arayüz bu ikinci koldan türemiştir (Parisi, 2018: 35-37). Kavramın çağdaş eleştirel gücü bu yüzden arayüzün pürüzsüz işleyişinde yatmamaktadır. Onun aksadığı anlarda, görüntünün bozulduğu, çözünürlüğün düştüğü, temasın kesintiye uğradığı eşiklerde aranmalıdır.

Bu çalışma sonraki çalışmalar için birkaç doğrultu önermektedir. İlki terminolojiktir. Dokunsal tasvirden haptik görselliğe uzanan Türkçe karşılıkların tarihsel gelişim çizgisinin incelenmesidir. Örs'ün Wölfflin çevirisinden bugüne izlenmeyi bekleyen bir kavram-çeviri tarihi oluşturmıştır. Böyle bir çalışma burada çizilen soykütüğün Türkçe ayağını tamamlamaktadır. İkincisi ampiriktir. Bu makalede kuramsal düzeyde sınanan dokunmatik arayüz deneyimi, alımlama çalışmaları ve arayüz etnografileri gibi izleyici ve kullanıcı araştırmalarıyla sınanabilir. Üçüncüsü disiplinlerarasıdır. Medya kuramının haptiği ile mühendisliğin haptiği arasındaki ayrışmadır. İki alanı buluşturan çalışmalarla aşılabilir. Ekran yüzeyinde doku duyumu üreten yüzey haptiği teknolojileri, kuramın yeni sinama alanları olarak durmaktadır. Kapsam gereği dışarıda bırakılan Sobchack-Barker hattı ile sanal gerçeklik ve oyun ortamları da ayrı incelemeler yapılabilir.

Buradan bakıldığında çalışmanın başlığındaki görme krizi tek ve nihai bir kriz değildir. Riegl'den bu yana her uğrakta görme yeniden sorgulanmıştır. Her seferinde dokunmayla, bedenle, mesafenin çöküşüyle yeniden hesaplaşmıştır. Haptik kavramının soykütüğü bu tekrarlayan sorgulamanın tarihidir. Türkçe görsel kültür çalışmaları açısından bu soykütük imge merkezli çözümlemenin ötesine geçerek görmenin bedensel kipini konu edinmenin bir yolunu

sunmaktadır. Dokunmatik yüzeylerin görsel deneyimi giderek daha çok belirlediği bir dönemde haptik kuramın hem verimini hem de sınırlarını görmek, çağdaş görsel kültürü çözümlemek için gereklidir.

KAYNAKÇA

- Barker, J. M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, University of California Press, Berkeley.
- Benjamin, W. (1969). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (Ed. H. Arendt, Çev. H. Zohn), Illuminations içinde, ss. 217-251, Schocken Books, New York.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar* (Çev. A. Cemal), 4. baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge.
- Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (Çev. D. W. Smith), Continuum, London.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Çev. B. Massumi), University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Elsaesser, T. & Hagener, M. (2010). *Film Theory: An Introduction Through the Senses*, Routledge, New York.
- Ionescu, V. (2011). “Deleuze’s Tensive Notion of Painting in the Light of Riegl, Wölfflin and Worringer”, *Deleuze Studies*, 5(1):52-62. <https://doi.org/10.3366/dls.2011.0006>
- Iversen, M. (1993). *Alois Riegl: Art History and Theory*, MIT Press, Cambridge.
- Jay, M. (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley.
- Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham.
- Marks, L. U. (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible* (Ed. C. Lefort, Çev. A. Lingis), Northwestern University Press, Evanston.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Phenomenology of Perception* (Çev. C. Smith), Routledge, London.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Göz ve Tin* (Çev. A. Soysal), Metis, İstanbul.
- Ota, Y. (2013). “What is ‘the Haptic’?: Consideration of Logique de la Sensation and Deleuze’s Theory of Sensation”, *Aesthetics*, 17:13-24. http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_17/text17/text17_otayoshitaka.pdf
- Parisi, D. (2018). *Archaeologies of Touch: Interfacing with Haptics from Electricity to Computing*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Paterson, M. (2007). *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*, Berg, Oxford.
- Riegl, A. (1985). *Late Roman Art Industry* (Çev. R. Winkes), Giorgio Bretschneider Editore, Roma.
- Wölfflin, H. (1985). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* (Çev. H. Örs), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Wölfflin, H. (2015). *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art* (Çev. J. Blower), Getty Research Institute, Los Angeles.
- Worringer, W. (1997). *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style* (Çev. M. Bullock), Ivan R. Dee, Chicago.
- Yıldırım, B. (2007). “Walter Benjamin’de ‘Deneyim’ Kavramı”, *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 3:55-66. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/flsf/article/978441>